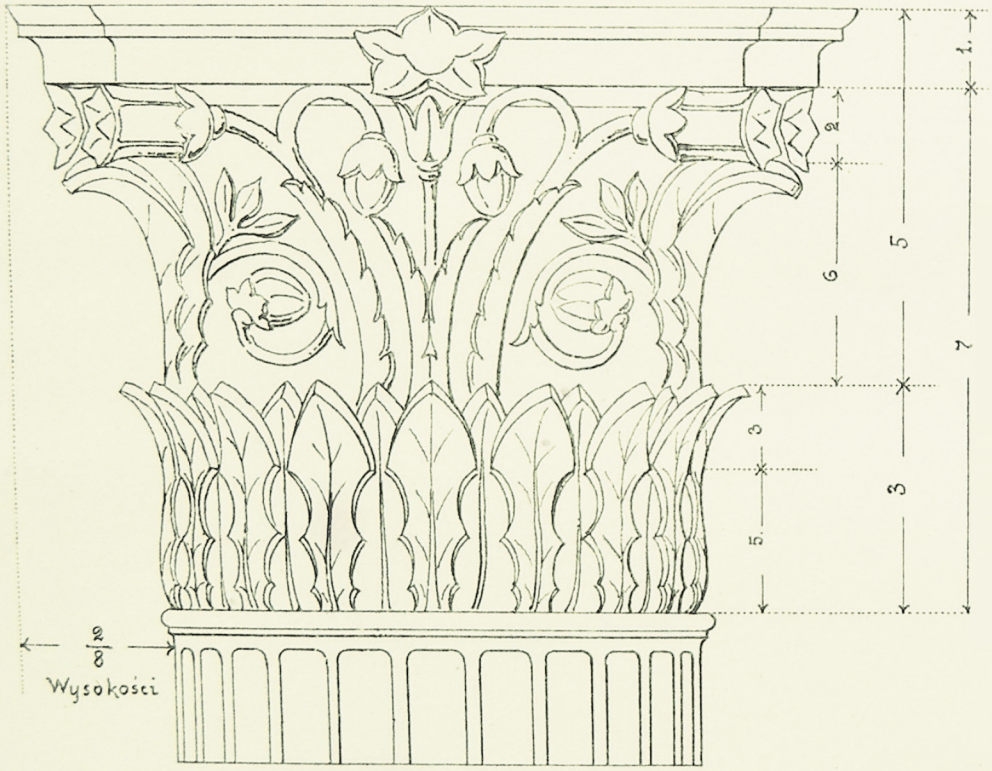
Cezary Zalewski

BOLESŁAW PRUS JAKO ESTETYK

SZTUKI PIĘKNE W DYSKURSIE I PRAKTYCE PROZATORSKIEJ PISARZA



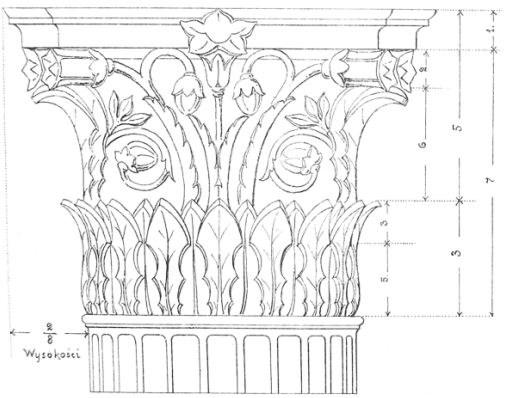
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

BOLESŁAW PRUS
JAKO ESTETYK

Cezary Zalewski

BOLESŁAW PRUS JAKO ESTETYK

SZTUKI PIĘKNE W DYSKURSIE I PRAKTYCE PROZATORSKIEJ PISARZA



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
(praca naukowa sfinansowana ze środków na naukę w latach 2011–2013 jako projekt badawczy nr N N103 406440)

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENT
Prof. dr hab. Stanisław Jaworski

PROJEKT OKŁADKI
Jadwiga Burek

Na okładce: Kapitel z kwiatów słowiańskiej flory. J. Świecianowski, *Kapitele z kwiatów rodzimych*. Źródło: „Przegląd Techniczny" 1883, nr 6

© Copyright by Cezary Zalewski & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2014
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3744-7

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO
www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. P. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Pamięci mojego syna Szymona

Spis treści

Wprowadzenie 9

CZĘŚĆ PIERWSZA. ROZWAŻANIA TEORETYCZNE

Malarz jest to wirtuoz, który gra na promieniach światła...
Rozważania o malarstwie 15

Patrząc na ten rysunek, pomyślałem...
Grafika artystyczna 49

Przedstawiać ciało ludzkie...
Uwagi dotyczące rzeźby 61

Oryginalny a ładny „styl" architektoniczny...
Estetyczne aspekty budowli 67

Pożytek i piękno
Estetyzacja życia codziennego 75

Jeden z najpiękniejszych wynalazków dziewiętnastego wieku...
O fotografii 85

Na granicy nieomal fantastycznego świata...
O technice filmowej 99

Tajemnice wyższych pięter muzyki...
Recepcja koncertów 109

Mechanizm do wywoływania wrażeń scenicznych...
Teatr 115

Wrażenia z opery
Uwagi dotyczące teatru muzycznego 131

Sakramentalne formułki estetyczne...
Zasadnicze założenia oraz ich filozoficzne konteksty 135

CZĘŚĆ DRUGA. PROPOZYCJE PRAGMATYCZNE

Przed obrazem
Reprezentacje malarskie 169

Barwna nić wysnuta z ciemnego kłębka...
Hypotypozy krajobrazu w *Placówce* 183

Cóż to za gmachy...
Architektura 197

Byłaby rzeczywiście komedia...
Pierwiastki filmowe w poetyce *Ze wspomnień cyklisty* 221

Jakby pod wpływem narkotyku...
Percepcja muzyki i śpiewu 237

Inny sztuczny świat?
Artystyczne widowiska 275

To lepsze aniżeli teatr...
Teatralizacje w *Lalce* 295

Zwykła uwertura
Poetyka teatru muzycznego w pierwszym tomie *Emancypantek* 323

Zakończenie 351
Bibliografia 363
Indeks nazwisk 373
Spis ilustracji 379

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszej książki są związki twórczości Bolesława Prusa z dziedziną tzw. sztuk pięknych. Mimo tak wyraźnie określonego celu, konieczne są wstępne uwagi, które doprecyzują oba człony wspomnianej relacji.

Termin „sztuka" będzie tu rozumiany specyficznie. Z jednej bowiem strony należy maksymalnie zwiększyć jego zakres tak, aby objął on wszystkie – nader przecież liczne – przejawy działalności artystycznej, którymi pisarz był faktycznie zainteresowany. Taka koncepcja odzwierciedla zresztą sytuację typową dla ówczesnej kultury. Historyk estetyki stwierdza bowiem, iż

> Sztuka bywała w XIX wieku i bywa nadal rozumiana szeroko i liberalnie, tak iż obejmuje nie tylko owe 7 sztuk Batteux [tj. malarstwo, rzeźbę, muzykę, poezję, taniec, architekturę i wymowę – przyp. C.Z.], ale również fotografikę, film, sprzętarstwo, sztuki mechaniczne, użytkowe, stosowane[1].

Takie ujęcie nie jest jednak pozbawione kwestii kontrowersyjnych. Sam Tatarkiewicz zauważa, że nie prowadzi ono do uniwersalnej definicji, ponieważ

> są jeszcze inne chwiejności w pojęciu: a) bądź obejmuje literaturę, bądź nie obejmuje (w zwrocie „sztuka i poezja"), b) bywa rozumiana w sensie bądź *dzieł*, bądź też *umiejętności* ich wytwarzania[2].

Ów katalog obejmuje jeszcze dodatkowe mankamenty terminologiczne, ale te dwa są, zdaniem autora, najważniejsze. W niniejszej pracy wybór związany z rozstrzygnięciem powyższych dylematów prowadzi właśnie do ograniczenia czy zawężenia kluczowego zagadnienia.

Po pierwsze zatem „sztuka" będzie tu rozpatrywana jako zaistniały artefakt, gotowy wytwór. Nastawienie związane z indywidualnymi predyspozycjami oraz ich funkcjonowaniem w obrębie tzw. procesu twórczego było wprawdzie nieobce pozytywistycznej estetyce (stąd jej znamienny genetyzm), niemniej sam Prus nie wykazywał większego tym zaciekawienia. Jego lako-

---

[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988, s. 38.

[2] Tamże, s. 39.

niczne uwagi dotyczące odpowiednich przygotowań poprzedzających artystyczną kreację zostaną odnotowane, ale ich udział w generalnej koncepcji okaże się marginalny.

Po drugie, z niniejszych dociekań całkowicie wyłączona zostanie – przynajmniej jako odrębna dziedzina zainteresowań – literatura. Niewątpliwie, do pewnego stopnia jest to decyzja arbitralna, gdyż pisarz niekiedy sprawiał wrażenie – zwłaszcza w najbardziej abstrakcyjnych, estetycznych wywodach – iż obejmował terminem „sztuka" także dzieła literackie (a w każdym razie nie wyłączał ich z tego zakresu). Zarówno jednak lektura tekstów poświęconych konkretnym sztukom (szczególnie malarstwu), jak i tych (rzadko tu przywoływanych), które dotyczą wyłącznie „sztuki słowa", ewidentnie wskazuje, że Prus tej ostatniej sferze inne stawiał wymagania, traktując jej możliwości i posłannictwo zupełnie wyjątkowo. Praca niniejsza opiera się więc na hierarchicznym założeniu, zgodnie z którym literatura dla autora *Lalki* jest nie tylko sferą odrębną, lecz także zbyt istotną, aby stosowane były do niej kryteria i kategoryzacje stworzone na potrzeby malarstwa, muzyki czy architektury.

Wiele wskazuje na to, iż dotychczasowe badania posługiwały się dokładnie odwrotną przesłanką, dlatego najpierw ustalana była w nich „estetyka literacka", którą następnie rzutowano na pozostałe dziedziny. W rezultacie okazywało się, że ich ujęcie – mniej lub bardziej wiernie – powtarza koncepcje dotyczące na przykad powieści i to niezależnie od tego, czy cały proces krystalizacji dociekań pisarza zostanie przedstawiony synchronicznie[3] czy diachronicznie[4] (łącznie z domniemanymi metamorfozami poglądów Prusa[5]).

Potraktowanie refleksji nad „sztuką i literaturą" w sposób oddzielny pozwala na dokładniejszą analizę tych pierwszych. W jej wyniku względna koherencja poglądów Prusa jest nieodparta, nawet jeśli w kwestii ich zakresu lub konsekwencji należałoby zgodzić się z funkcjonującymi już rozpoznaniami, które stwierdzają, iż nie istnieje tu coś, co można by nazwać profesjonalnym systemem.

Określenie drugiego członu kluczowej zależności jest już uwarunkowane uprzednimi rozstrzygnięciami. Przekonania natury estetycznej pojawiają się u pisarza we wszelkiego rodzaju wypowiedziach nieliterackich: od – najważniejszych tu – kronik, przez eseje, sprawozdania, odczyty, listy, aż po rozprawy filozoficzne. Od razu trzeba zaznaczyć, iż rzadko teksty te poświęcone są

---

[3] Por. F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia. Kultura. Zagadnienia społeczne*. Wrocław 1948, s. 182–200.

[4] Por. S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*. Warszawa 1963, s. 21–58.

[5] Por. P. Grzegorczyk, *Wstęp* [w:] *Prus jako krytyk sztuki. Wybór wypowiedzi*. „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką". Warszawa 1951, z. 6, zwł. s. 124–126.

wyłącznie zagadnieniom sztuki; częściej bowiem dociekania tego typu stanowią fragment jakiegoś szerszego wywodu, niekiedy przybierając w nim status wręcz egzemplaryczny.

Jeżeli jednak stanowisko pisarza ma zostać rekonstruowane w sposób kompletny, to nie może w tej próbie zabraknąć i dzieł literackich. Tylko pozornie założenie takie jest niekonsekwentne: literatura była dla Prusa równie ważnym – jak na przykład dyskurs publicystyczny – medium do wypowiadania własnych stanowisk. Nie bez powodu zatem wprowadzał on do swej prozy wątki, które bezpośrednio dotyczą zagadnień związanych z malarstwem, teatrem, muzyką czy architekturą. Ponadto w co najmniej kilku uzasadnionych przypadkach staram się zwrócić uwagę również na aspekty formalno-kompozycyjne, gdyż nawiązują one do reguł panujących w sztukach pięknych, tworząc tym samym ostatni – i najbardziej subtelny – poziom tej relacji.

* * *

Powstanie i opublikowanie niniejszej książki okazało się możliwe dzięki pomocy Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (praca naukowa sfinansowana ze środków na naukę w latach 2011–2013 jako projekt badawczy nr N N103 406440) oraz Wydziału Polonistyki UJ. Instytucjom tym autor składa serdeczne podziękowanie.

Część pierwsza

ROZWAŻANIA TEORETYCZNE

Malarz jest to wirtuoz, który gra na promieniach światła...[*]
Rozważania o malarstwie

Malarstwo spośród wszystkich sztuk plastycznych odgrywało zdecydowanie najważniejszą rolę w dyskursie estetycznym Bolesława Prusa. Nader liczne uwagi pisarza poświęcone tej kwestii okazują się jednak niejednorodne: oscylują między syntetycznymi sprawozdaniami z wystaw a wnikliwą analizą pojedynczych obrazów. Zróżnicowanie form wypowiedzi generuje analogiczną rozmaitość podejmowanych wątków oraz krytycznych standardów, które niekiedy sprawiają wrażenie nieuporządkowanych impresji. Nie jest wykluczone, iż Prus był świadomy tych mankamentów, dlatego dwukrotnie wprowadził do swoich refleksji rodzaj metakomentarza, w którym bezpośrednio sformułował (i zhierarchizował) typologię stosowanych parametrów oceny.

W roku 1885, komentując stan polskiego malarstwa, stwierdzał:

> W dziele sztuki można odróżnić trzy elementa: t r e ś ć wziętą z życia, p o m y s ł albo sposób, według którego autor pojmuje ową treść, i – w y k o n a n i e techniczne (K VIII, 22)[6].

W 1893 roku natomiast ponownie przypominał, iż

> Każdy malarz, zasługujący na ten tytuł, musi posiadać trzy bardzo różne między sobą uzdolnienia:
>
> 1º Powinien umieć patrzeć – i – widzieć mnóstwo szczegółów, których nie spostrzega oko zwyczajnego człowieka.
>
> 2º Powinien myśleć samodzielnie.
>
> 3º Powinien dobrze władać rysunkiem i farbami (K XIII, 401).

---

[*] Użyte w tytułach wszystkich rozdziałów sformułowania są cytatami z pism Bolesława Prusa.

[6] W ten sposób odsyłam do: B. Prus, *Kroniki*. Opracowanie Z. Szweykowski. Warszawa 1956–1970, t. I–XX; dalej: K, cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – stronę.

Obie klasyfikacje dotyczą identycznych zagadnień, chociaż zostały ujęte z odmiennych perspektyw: pierwsza koncentruje się wokół elementów powstałego dzieła, druga – sięga po charakterystykę jego twórcy. Jeżeli więc istnieje między nimi ścisła analogia, oznacza to, iż wszystko, co zostaje umieszczone na obrazie, jest uzasadnione przebiegiem kreacyjnego procesu. Wydaje się, że Prus zakłada tu skrajnie intencjonalny charakter malarskiej reprezentacji, nawet jeśli normatywny wymiar drugiej wypowiedzi sugeruje, iż stan taki pozostaje jeszcze w sferze postulatów (a nie sprawdzalnych faktów).

Abstrahując od różnicy między tymi ujęciami, należy zauważyć, iż pierwszym kryterium oceny jest – zakorzenione w obiektywnej rzeczywistości – doświadczenie. Zawartość obrazu składa się z tego, co możliwe do zobaczenia, chociaż właściwa sankcja pojawia się tu dopiero wtedy, gdy uchwycone zostanie to, co – przynajmniej w pewnej części – jest poza zakresem standardowej, nieprecyzyjnej obserwacji.

Drugie kryterium jest wyraźnie semantyczne: w tym, co zostaje przedstawione, występuje bowiem jakiś sens. Jest on interpretacją tego, co widzialne, która jednak może podlegać dalszej uniwersalizacji, nabierając jeszcze bardziej abstrakcyjnego, dyskursywnego charakteru. Wydaje się ponadto, że związek między pierwszym a drugim wskaźnikiem zakłada istnienie twórczego – tj. oryginalnego – podmiotu (dokonującego zarówno obserwacji, jak refleksji[7]). Trzecie kryterium dotyczy opanowania malarskiej techniki, na którą składa się przede wszystkim sprawne operowanie kształtami i barwami.

Prus niejednokrotnie zaznaczał, iż polskie malarstwo nie potrafi harmonijnie łączyć owych trzech wytycznych, dlatego w swoich omówieniach najczęściej rozbudowywał ten aspekt, który w danym obrazie (lub szkole malarskiej) uznał za dominujący. Z tego też względu uzasadniona jest oddzielna prezentacja każdego z tych nurtów pisarskich dociekań.

1. Obserwacja

Szkicując genezę procesu twórczego, pisarz kładzie akcent na jego autonomiczny charakter. Na tym polega główne założenie, które zresztą nie zostaje doprecyzowane, gdyż zasadnicza uwaga poświęcona jest mechanizmom zagrażającym owej niezależności. Pierwszym z nich okazuje się instytucjonalizacja artystycznych zamówień, której najwyraźniejszym przejawem były konkursy malarskie ogłaszane przez warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Pisarz bowiem znakomicie dostrzegał (chociaż nie werbalizował

[7] W trakcie jednej z polemik Prus definiuje ten aspekt jako „rezultat umysłowej pracy artysty" (por. K VIII, 67).

tego nazbyt wyraźnie) kłopotliwe położenie malarzy, którym z jednej strony zależy na zdobyciu odpowiedniego honorarium, ale którzy – z drugiej – zmuszeni zostają do podporządkowania się pedantycznie wyznaczonym kryteriom dotyczącym „natchnienia" czy wręcz wykonania dzieła. Kolejna wada takich rozwiązań polega na tym, iż nawet niebanalny projekt powoduje nadmierną koncentrację na jego założeniach, a nie na prowadzeniu rzetelnej obserwacji (por. K I/1, 226–227; V, 282–284)[8].

Później ta kwestia okazała się kluczowa. Prus wytrwale twierdził, iż wszelka mediatyzacja doświadczenia jest dla malarza niekorzystna. Ani badanie historycznych archiwów (por. K XI, 199; K XIII, 322, 403), ani sięganie do literatury pięknej (por. K VI, 241–242; K IX, 225), ani – przede wszystkim – zamiar imitacji dzieł uznanych za klasyczne (por. K VI, 239; K XI, 29) nie zastąpią artyście indywidualnej, bezpośredniej percepcji. Wyjątek stanowi użytkowanie fotografii, ale wynika to z faktu, iż utrwalony na kliszy obraz jest o wiele dokładniejszy od tego, jaki byłoby w stanie zarejestrować nawet najbardziej wprawne oko. Na podobnej zasadzie pisarz zalecał malarzom korzystanie z wynajmowanych do pozowania modeli (por. K VI, 104), a nawet uczestnictwo w – projektowanych dopiero wówczas – pokazach kobiecej urody (por. K XI, 214–215).

W zakresie pozytywnej charakterystyki Prus stwierdzał jedynie, że pomimo zdarzających się niekiedy przypadkowych odkryć, malarz powinien dokonywać oglądu rzeczywistości systematycznie oraz celowo (por. K XIII, 322)[9]. Zapewne tylko dzięki takiemu wysiłkowi będzie on w stanie – jak czynił to na przykład Stanisław Witkiewicz – wypatrzeć w naturze „rzeczy nadzwyczajne" (por. K XIV, 297).

Splot tych wątków jest znakomicie widoczny w stanowisku wobec impresjonizmu. Autor *Lalki* nie ukrywał podziwu dla spostrzegawczości i zdolności obserwacyjnych tych malarzy, którzy potrafili przełamać zrutynizowaną

---

[8] Na pozostałe mankamenty konkursowych zamówień trafnie wskazuje Janina Wiercińska, chociaż stanowisko samego Prusa w tym opracowaniu zostało potraktowane zbyt pobieżnie (por. J. Wiercińska, *Towarzystwo Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*. Wrocław 1968, s. 69–72).

[9] Takie założenie pojawia się również w przykładzie malarza, który wprowadzony zostaje do odczytu *O ideale doskonałości*. Ów artysta to „człowiek, który posiada kilka farb: białą, czarną, żółtą, czerwoną, niebieską, *ale co ważniejsze* – posiada bystry wzrok i zdolności obserwacyjne" (B. Prus, *O ideale doskonałości*. Warszawa 1906, wyd. 2, s. 41; kursywa – C.Z.). Znalazłszy się w egzotycznych realiach, rozpoczyna on pracę, która początkowo wydaje mierne efekty. „Z czasem jednak – kontynuuje Prus – ów malarz pomnaża rozmaitość swoich farb i swoich obserwacji, a między kształtami istniejącemi z jednej strony w naturze, a z drugiej – na jego papierze, zaprowadza coraz dokładniejsze harmonie i proporcje" (tamże). *Nota bene* wizja samodoskonalącego się malarza nie przypadkiem zostaje tu umieszczona poza kręgiem cywilizacji europejskiej – tylko tam bowiem nie istniała jeszcze owa instytucjonalizacja, której negatywny wpływ na rozwój obserwacji tak pisarz podkreślał.

percepcję barw. Dostrzegając ich złożoność i różnorodność, docierają oni do tego, w jaki sposób następuje faktyczny rozkład kolorów w zjawiskach natury. Jednak ta drobiazgowa analiza nie prowadziła do udanej syntezy, gdyż impresjoniści zaburzali proporcje między składnikami owego spektrum, tworząc obrazy przejaskrawione i nieharmonijne. Z tego powodu pisarz aprobatywnie odnosił się do opinii, zgodnie z którą ten rodzaj malarstwa jest wyłącznie strategią pozwalającą na identyfikację z najnowszymi kierunkami w sztuce oraz na – wygrywanie kolejnych konkursów. Diagnozę tę potwierdza zresztą późniejsza ewolucja tej szkoły: kiedy bowiem impresjonizm ustabilizował swoją pozycję, zrezygnował z koncepcji eksperymentalnych („rozhukany impresjonizm") na rzecz ujęć bardziej wyważonych („powściągliwy impresjonizm"), które nieodmiennie wprawiały warszawskiego kronikarza w estetyczny zachwyt (por. K XIII, 258–259; K XIV, 34)[10].

2. Sens

Najwięcej uwagi poświecił Prus zagadnieniom dotyczącym znaczenia oglądanych obrazów. Ich sens najczęściej stanowiły zarówno pierwiastki intelektualne, jak i emocjonalne. Mimo iż łączyła je wspólna funkcja, to proporcje między nimi układały się rozmaicie; ustalenie zaś pewnej prawidłowości jest tu możliwe dzięki gatunkowym odmianom malarstwa. Pisarz koncentrował się na obrazach portretowych, rodzajowych, historycznych i religijnych; przy czym w każdej grupie miał ulubionego artystę czy nawet wybrane dzieło, którego dokładną egzegezą zajmował się w rozbudowanym eseju.

2.1. Ustalenia generalne

W roku 1885 Prus poświęcił jedną z kronik zagadnieniom wyłącznie estetycznym. Definiując zadania sztuki, stwierdzał, iż powinna ona między innymi

> wskazywać nowe przedmioty, nowe własności, nowe zjawiska. Musi budzić nie tylko ciekawość do rzeczy wielkich, ale i do małych; nie tylko życzliwość do pięknych i sławnych, ale także do nieładnych i pokornych. Musi nie tylko zadawalać nałogi i pochlebiać modnym wstrętom, ale jeszcze budzić nowe pragnienia i łagodzić wstręty niesprawiedliwe.
>
> Sztuka spełnia misję cywilizacyjną, rozszerza ducha i potęguje zdolności ludzkie (K VIII, 18).

---

[10] Szerzej o analogiach między założeniami impresjonizmu a postawą teoretyczną i twórczą Prusa pisał – niezbyt wprawdzie przekonująco – Piotr Lehr-Spławiński (por. P. Lehr-Spławiński, *Prus jako kolorysta?*, „Przegląd Humanistyczny" 1988, nr 7).

Pisarz formułuje więc trzy postulaty: zgodnie z pierwszym – nie istnieją żadne ograniczenia obiektów podlegających artystycznej reprezentacji; według drugiego – kontakt ze sztuką prowadzi do odkrywania nieznanego, czyli do przyrostu wiedzy o rzeczywistości (por. K VI, 238–239); a zgodnie z trzecim – niektóre z tych rozpoznań okazują się możliwe do przejęcia i zastosowania w domenie pragmatycznej czy egzystencjalnej.

Zastosowanie tych propozycji do interpretacji malarskich obrazów oznacza, iż stopień zainteresowania pisarza nie jest uzależniony od ich przynależności do gatunków czy szkół, które faworyzują i selekcjonują przedmiot przedstawienia. Jednakże kluczowe napięcie egzegetycznego dyskursu Prusa wyznaczane jest przez zestawienie funkcji poznawczej i utylitarnej malarstwa; zestawienie, które niekiedy nabiera charakteru opozycyjnego czy alternatywnego.

Przekaz wiedzy byłby niemożliwy, gdyby reprezentacja malarska adekwatnie nie odsyłała do tego, co realne. Tylko taka relacja umożliwia pojawienie się artystycznej analogii, w obrębie której Prus wyodrębnia tzw. „prawdę zmysłową", „prawdę psychologiczną" oraz „prawdę historyczną". Pierwszą określał następująco:

> Od obrazu wymagamy przede wszystkim tego, ażeby na dwuwymiarowej płaszczyźnie przedstawiał trójwymiarowe bryły. Wymagamy tego, ażeby pokój miał głębię, sprzęty i ludzie – objętość, a ciało ludzkie czy drzewo, czy jedwab, czy aksamit – ażeby miały ten wygląd na obrazie, jaki mają w rzeczywistości (K XI, 183).

Z rozmaitych podawanych przez autora *Lalki* przykładów wynika, iż obraz nie zawsze musi przedstawiać to, co faktycznie istnieje; ale nawet jeśli tak nie jest, to powinien stwarzać efekt prawdopodobieństwa (por. K X, 231–232). Dlatego niezmiernie silny akcent położony został na zgodność malarskiej wizji z regułami właściwej percepcji sensualnej; dotyczy to zwłaszcza takich kluczowych aspektów, jak trójwymiarowość (zarówno w ujęciu statycznym, jak i dynamicznym), perspektywa oraz cyrkulacja światła (por. K I/1, 196; K VIII, 89; K XI, 206; K XII, 47). Zasady owe Prus niekiedy nazywa ortografią malarstwa (por. K XI, 206; K XII, 48), podkreślając ich absolutnie elementarny, podstawowy charakter. Zakres „prawdy zmysłowej" jednak ewidentnie się na tym nie wyczerpuje, o czym świadczą kolejne egzemplifikacje łamania tej zasady. Kronikarz warszawskich wystaw niestrudzenie bowiem wytykał obrazom niewiarygodne zestawienia przedmiotów czy rażące błędy w przedstawianiu zjawisk przyrodniczych (por. K I/1, 197; K XII, 19–20).

Rozwijając swoją koncepcję, autor *Dzieci* stwierdzał, iż

> Po tej „prawdzie zmysłowej" żądamy jeszcze „prawdy psychologicznej", to jest: ażeby ludzie patrzący na śmierć nie wyglądali jak ludzie patrzący na wesele; ażeby ci, którzy walczą, nie robili wrażenia na przykład tańczących (K XI, 183).